

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

56

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Χόγκαρθ



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Χόγκκαρθ

Ο ΟΥΪΛΙΑΜ ΧΟΓΚΚΑΡΘ γεννήθηκε στις 15 Νοεμβρίου του 1697 στο Λονδίνο, όπου και έζησε δλόκληρη τη ζωή του. Ο πατέρας του ήταν συγγραφέας με ούμανιστική παιδεία και αναγκαζόταν να δουλεύει σά γραφιάς για να κερδίζει το ψωμί του. Η αγωγή που πήρε ο Ουίλλιαμ άφησε ίχνη στο έργο του, που η φύση του είναι σε μεγάλο βαθμό διδακτική, στον αγώνα του για οικονομική ανεξαρτησία, καθώς και στη συγγραφική του δραστηριότητα. Όταν ο Ουίλλιαμ έγινε δεκαπέντε χρονών, τον έβαλαν μαθητευόμενο σε ένα χαράκτη άργυροχόο, τον Έλλις Γκάμπλ. Αργότερα, όταν έγινε ο ίδιος ζωγράφος και χαράκτης, το 1720, κατάλαβε ότι η έμπειρία του από το εργαστήριο εκείνο είχε σταθεί εμπόδιο στο δρόμο του: το μόνο που του είχε αφήσει ήταν μια απέχθεια για κάθε είδους μηχανική δουλειά. Όπως έλεγε ο ίδιος ο Χόγκκαρθ, τα έργα του Τζέιμς Θόρνχιλ στον καθεδρικό ναό του Αγίου Παύλου και στο νοσοκομείο του Γκρήνουϊτς — και ίσως πιο πολύ κι από τα ίδια τα έργα το γεγονός ότι έκαναν διάσημο το δημιουργό τους σαν τον πρώτο ιστορικό ζωγράφο της εποχής και το μόνο Άγγλο που στάθηκε ικανός να ανταγωνιστεί με επιτυχία τους ξένους καλλιτέχνες στο είδος που διέπρεπαν — τον έκαναν να νιώσει ακόμα πιο έντονη την κλίση του για τη ζωγραφική. Έτσι ο Χόγκκαρθ άρχισε να παρακολουθεί μια ελεύθερη ακαδημία στο Σάιντ Μάρτιν'ς Λέην. Τί έμαθε εκεί; Δεν ξέρουμε ακριβώς. Ήταν πάρα πολύ ανεξάρτητος χαρακτήρας για να γίνει υποδειγματικός σπουδαστής και δε θα είχε πολλή διάθεση να μάθει με τις «συνηθισμένες μεθόδους» (αντιγραφή έργων παλιών καθιερωμένων ζωγράφων και ζωγραφική με ζωντανά μοντέλα σε προσποιητές στάσεις). Του φαινόταν αφύσικο να περάσει μέσα από την τέχνη για να φτάσει στη φύση, γιατί έβρισκε ότι η λεπτότητα της ίδιας της ζωής ξεπερνάει κατά πολύ και τις πιο επιτυχημένες προσπάθειες μίμησης. Στο ενδιαφέρον του για την

πραγματικότητα τον βοηθούσε και η εξαιρετική οπτική του μνήμη, που την είχε ασκήσει τόσο, ώστε αντί να απεικονίζει άπλως τα πράγματα προσπαθούσε να «μάθει τη γλώσσα τους» κι ακόμα να «ανακαλύψει τη γραμματική τους». Τα λίγα σχέδια και οι σπουδές που έκανε μαρτυρούν για το πόσο βασιζόταν στις αναμνήσεις του. Θα έλεγε κανείς ότι είχε χαράξει μέσα στο μυαλό του ένα γραμμικό κώδικα σχημάτων, διαλέγοντας και έναποθηκένοντας για αργότερα ό,τι έβλεπε και τον ενδιέφερε, χωρίς να εξαιρέσουμε τους πίνακες και τα έργα χαρακτικής που τύχαινε να δει. Έφτασε έτσι στο σημείο να παίρνει στοιχεία και να άντλη τις εικόνες του από ένα τεράστιο ρεπερτόριο: σατιρικά έντυπα και κάθε λογής εφημερίδες, όπως και αριστουργήματα παλιότερων ζωγράφων. Η πρωτοτυπία του συνίσταται στο ότι ήταν ικανός να μετουσιώσει δημιουργικά τα στοιχεία που τον διαμόρφωσαν.

Στη ζωγραφική ο Χόγκκαρθ ήταν, ως ένα σημείο, αυτοδίδακτος. Η τεχνοτροπία του δείχνει την επίδραση του Θόρνχιλ (το 1729 παντρεύτηκε και την κόρη του) και των φλαμανδικών, ιταλικών και γαλλικών έργων ζωγραφικής που μπόρεσε να δει στο Λονδίνο. Η επίδραση του γαλλικού ροκοκό έγινε πιο έντονη μετά την παραμονή του στη Γαλλία το 1743· αυτό ήταν και το μοναδικό του ταξίδι στο έξωτερικό, εκτός από μια εκδρομή στο Καλαί το 1748, που είχε σαν αποτέλεσμα να βρεθεί ο καλλιτέχνης στις τοπικές φυλακές με την κατηγορία της κατασκοπείας (είχε ζωγραφίσει τις όχυρώσεις της πόλης). Μέχρι τον Χόγκκαρθ η αγγλική ζωγραφική, με εξαίρεση τον Θόρνχιλ, περιοριζόταν σχεδόν μονάχα στην προσωπογραφία· αυτόν τον περιορισμό ο Χόγκκαρθ τον θεωρούσε σά σύμπτωμα της ανικανότητας των Άγγλων να κατανοήσουν το ρόλο της τέχνης. Ο ίδιος δοκίμασε όλα τα είδη της ζωγραφικής και δούλεψε κατά καιρούς για πολύ διαφορετικό κοινό. Για ένα μεγάλο μέρος της δεκαετίας 1720-30 έβγαζε

Χόγκαρθ

τὸ ψωμί του σὰ χαρακτήρας (χαλκογράφος) εἰκονογραφώντας βιβλία καὶ ἐκδίδοντας χαρακτηριστικὰ καὶ φυλλάδια γιὰ ἐπικαίρια θέματα. Τὰ πρῶτα του ζωγραφικὰ ἔργα ἦταν ἐπιγραφές γιὰ μαγαζιά· ἀκολούθησαν μερικές σκηνές σὲ κλειστὸ χῶρο καὶ μιὰ μοναδικὴ θεατρικὴ σκηνογραφία. Τὶς περισσότερες ἀπὸ τὶς σκηνές του σὲ κλειστὸ χῶρο (ἢ «συνομιλίες» — «conversations») τὶς ζωγράφισε ἀνάμεσα στὰ 1728 καὶ 1732· τὸ θέατρο στάθηκε γι' αὐτὸν βασικὴ πηγὴ ἐμπνευσης σὲ ὅλη του τὴ ζωή. Συνέχιζε ἀκόμα νὰ κάνη ἔργα χαρακτηριστικῆς, μεμονωμένα ἢ σὲ σειρές, καὶ ἀπὸ τὸ 1730 - 35 ἄρχισε νὰ ζωγραφίζει προσωπογραφίες. Οἱ καλύτερες ἀπ' αὐτὲς χρονολογοῦνται στὴν περίοδο 1740-46.

Τὸ 1731 συνέλαβε τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς σειρές του μὲ Σύγχρονα ἠθικὰ θέματα, ὅπου διακωμωδοῦσε τὰ ἥθη τῆς ἐποχῆς. Ἦταν ἡ Ἐξέλιξη μιᾶς πόρνης (εἰκόνα 2). Μετὰ ἔκανε χαρακτηριστικὲς ἀναπαραγωγές ἀπὸ τὴ σειρά· ἔγιναν ὅμως πολλὰ κλεψίτυπα, καὶ ὁ καλλιτέχνης καθυστέρησε τὴ δημοσίευσή τῆς ἐπόμενης σειράς (ποὺ ἦταν ἡ Ἐξέλιξη ἐνὸς παλιοτόμαρου) ὥσπου ἐγκρίθηκε ἀπὸ τὸ κοινοβούλιο, τὸ 1735, ὁ νόμος τῆς πνευματικῆς ιδιοκτησίας (Copyright Act), ποὺ εἶχε συντάξει ὁ ἴδιος τὸ κείμενό του. Στὶς ἐπόμενες σειρές καταπιάνστηκε μὲ καταπληκτικὴ ποικιλία θεμάτων καὶ μὲ πολὺν διαφορετικὸν τρόπον: ὁ Γάμος τῆς μόδας, σειρά τοῦ 1743-45 (πίν. IX, X - XI, XII) εἶναι μιὰ σάτιρα γιὰ τοὺς συμβατικὸν γάμους τῆς ὑψηλῆς κοινωνίας. Ἀρχίζει μὲ μιὰ σαρκαστικὴ εἰκόνα τοῦ συμβολαίου τοῦ γάμου καὶ συνεχίζεται δείχνοντας τὶς συνέπειες, τὶς ὁλοένα καὶ πιὸ βλαβερές: ἀνία, μοιχεία, ἀφροδίσια νοσήματα, θάνατος σὲ μονομαχία καὶ αὐτοκτονία. Ὁ καλλιτέχνης ὑπολόγιζε ὅτι αὐτὴ ἡ σειρά θὰ τραβοῦσε τὴν προσοχὴ ἐνὸς κοινοῦ πιὸ ἐκλεπτυσμένου ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ παρακολουθοῦσε τὶς Ἐξελίξεις· ἀνέθεσε τὶς ἀναπαραγωγές σὲ διάσημους Γάλλους χαρακτὲς καὶ τὶς πούλησε πιὸ ἀκριβὰ ἀπ' ὅ,τι τὴν πρώτη σειρά. Ἀκολουθοῦν τρεῖς σειρές ἀμεσώτερα διδακτικῆς: Ὁ τεμπέλης μαθητευόμενος καὶ Ὁ ἐργατικὸς μαθητευόμενος (1747), Οἱ τέσσερις ἐποχές τῆς σκληρότητας καὶ ἡ Ὁδὸς τοῦ Τζίν καὶ ἡ Ὁδὸς τῆς μπίρας (ὅλες τοῦ 1751). Ὅπως ὁ Γάμος τῆς μόδας, ἀπευθύνονταν καὶ αὐτὲς σὲ ἓνα συγκεκριμένο κοινόν, τὴ φορὰ αὐτὴ πιὸ φτωχὸ καὶ πιὸ λαϊκόν. Τὶς χάραξε μόνο, καὶ τὶς κυκλοφόρησε, σκόπιμα, σὲ πολὺ χαμηλὲς τιμές. Ὁ Χόγκαρθ ἔκανε τὴν τελευταία του σειρά ζωγραφικῆς, τὶς Ἐκλογές (Μουσεῖο Σόουν, Λονδίνο), τὸ 1755.



1

Τὸ 1734 ὁ Θόρχιλ πέθανε καὶ τοῦ ἄφησε τὴ σχολή του, ποὺ ὁ Χόγκαρθ τὴ διοίκησε μὲ δημοκρατικὸ πνεῦμα. Ὁ Χόγκαρθ διαδέχθηκε ἐπίσης τὸν πεθερό του τὸ 1757 στὸν τίτλο του — ὅχι ὅμως καὶ στὴ φήμη του — σὰ ζωγράφου τοῦ βασιλιᾶ. Τὸ 1736 ἔκανε τὰ πρῶτα ἱστορικά του ἔργα, τὴν Κολυμβήθρα τῆς Βηθεσδὰ (πίν. V) καὶ τὸν Καλὸ Σαμαρείτη, γιὰ τὸ νοσοκομεῖο τοῦ Ἀγίου Βαρθολομαίου.

Ἡ ποικιλία τῶν θεμάτων ποὺ ἐνδιέφεραν τὸν Χόγκαρθ φαίνεται καὶ στὶς φιλίες του. Ἀνάμεσα στοὺς φίλους του ἦταν ὁ μυθιστοριογράφος καὶ εἰσαγγελέας Χένρυ Φίλντινγκ, ὁ Τζὼν Ρίτς, ποὺ εἶχε παρουσιάσει τὴν «Ὁπερα τοῦ Ζητιάνου» (ἀπ' ὅπου καὶ τὸ θέμα τῆς «Ὁπερας τῆς πεντάρας») καὶ πολυάριθμα θεάματα παντομίμας, ὁ δόκτωρ Τζέιμς Πάρσονς, φυσικὸς καὶ φυσιογνωμιστής, ὁ ἠθοποιὸς Γκάρρικ καὶ ὁ Κάπταν Κόραμ, ἰδρυτὴς τοῦ Ἀσύλου τῶν Ἐκθέτων Παιδιῶν, ὅπου μάλιστα ὁ Χόγκαρθ ἦταν ἐπίτροπος.

Τὸ 1753 ὁ Χόγκαρθ δημοσίευσεν τὸ δοκίμιό του «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς» καὶ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ἔγραψε πρόχειρα τὴν αὐτοβιογραφία του, ποὺ δὲ δημοσιεύτηκε ὅσο ζοῦσε. Τὸ κύριο θέμα τοῦ δοκιμίου του εἶναι ὅτι ἡ ὁμορφιά δὲν εἶναι μιὰ ιδιότητα ποὺ ἐνυπάρχει στὰ πράγματα, παρὰ τὸ ὄνομα ποὺ δίνουμε στὴν προσωπικὴ μας ἀντίδραση ἀπέναντι σὲ ὅ,τι μᾶς εὐχαριστεῖ καὶ μᾶς διασκεδάζει περισσότερο. Σύμφωνα μὲ τὴν ἀποψή του, γιὰ νὰ προκληθῇ ἡ ἀντίδραση αὐτὴ εἶναι ἀπαραίτητος ἓνας συνδυασμὸς τοῦ πολὺπλοκου καὶ τοῦ ποικίλου στὶς φόρμες. Σὰ σύμβολο τῆς ὁμορφιάς διάλεξε μιὰ καμπύλη σὲ σχῆμα ἐπιμηκυσμένον S — μιὰ ἀκριβῆ ὀφιοειδῆ γραμμὴ — γιατί παρουσίαζε καλύτερα τὶς ιδιότητες ποὺ ἠθελε. Αὐτὴ δὲν ἦταν ἡ μόνη πρωτοτυπία τοῦ βιβλίου· τὸ διέκρινε ἀκόμα ἡ ἐμφατικὴ του ἀναφορὰ περισσότερο στὴ φύση παρὰ σὲ καλλιτεχνικὰ προηγούμενα, ἡ ἴση ἀξία ποὺ ἔδινε στὴν κωμικὴ τέχνη καὶ στὴ σοβαρὴ τέχνη, καὶ ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ συγκεκριμένα παραδείγματα ποὺ βγῆκαν ἀπὸ τὴν προσεχτικὴ μελέτη τοῦ συγγραφέα μὲ βάση τὶς προσωπικὲς του παρατηρήσεις. Μὲ λίγα λόγια ἦταν μιὰ εὐφρέστατη θεωρητικοποίηση τῆς μεθόδου τοῦ καλλιτέχνη καὶ μιὰ πρωτότυπη, ἐμπειρικὴ προσέγγιση τῆς θεωρίας τῆς τέχνης.

Ὁ Χόγκαρθ δεχόταν ὅλο καὶ πιὸ ἔντονη κριτικὴ στὴν Ἀγγλία σὲ ὅλη τὴ διάρκειά τῆς ζωῆς του καὶ στὴν περίοδο τῆς γεινᾶς ποὺ ἀκολούθησε μετὰ τὸ θάνατό του· εἶχε ἀποκτήσει ὡστόσο ἓνα μεγάλο κοινὸ στὸ ἐξωτερικόν. Πέθανε τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1764 στὸ σπίτι του στὸ Λέστερ Φίλντς.

«...προσπάθησα νὰ χειριστῶ τὰ θέματά μου σὰ θεατρικὸς συγγραφέας»

(Χόγκαρθ)

ΤΟ 1745, στὴν ἀκμὴ τῆς σταδιοδρομίας του, ὁ Χόγκαρθ ἔκανε μιὰ *Αὐτοπροσωπογραφία* (πίν. XVII), ποὺ εἶναι καὶ μιὰ διακήρυξη τῶν καλλιτεχνικῶν του στόχων. Στὸ ἔργο αὐτό, ποὺ εἶναι ζωγραφισμένο σὰν ἕνας πίνακας μέσα σ' ἕναν ἄλλο πίνακα, ὁ καλλιτέχνης δὲν ἀρκεῖται νὰ ἀποτυπώσῃ τὰ χαρακτηριστικά του: διακηρύσσει συνάμα τί φιλοδοξοῦσε νὰ πραγματοποιήσῃ σὰν καλλιτέχνης. Ὁ σκύλος του Τράμπ (ποὺ θὰ πῇ τρομπέτα ἀλλὰ καὶ κάλεσμα στὰ ὄπλα) συμβολίζει τὸ βάθῃ πατριωτισμὸ τοῦ ζωγράφου. Ἡ ὀφιοειδὴς γραμμὴ (ἡ «γραμμὴ τῆς ὁμορφιάς») πάνω στὴν παλέτα, ἀριστερά, ὑπενθυμίζει τὸ βασικὸ θέμα τῆς θεωρίας του γιὰ τὴν τέχνη· οἱ τόμοι τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Μίλτον καὶ τοῦ Σουίφτ ποὺ ἐπάνω τους ἀκουμπᾷ ἡ προσωπογραφία του δείχνουν τὸ θαυμασμό του γιὰ τοὺς συγγραφεῖς αὐτοὺς καθὼς καὶ τὴ φιλοδοξία του νὰ ἐξισωθῇ μαζί τους μὲ τὴ συμβολὴ του στὴν ἀγγλικὴ τέχνη.

Ἡ ἀναφορὰ τοῦ Χόγκαρθ στὴ μεγάλη λογοτεχνικὴ παράδοση τῆς χώρας του ἔχει ἀκόμα πιὸ μεγάλη σημασία, ἂν σκεφτοῦμε ὅτι δὲν μπορούσε νὰ ἐπικαλεστῇ μιὰ ἀντίστοιχη ζωγραφικὴ παράδοση. Ἐλπίζε ὅτι θὰ κατόρθωνε νὰ ἀποκαταστήσῃ τὴν ἰσορροπία μὲ τὴν προσωπικὴ του συμβολή, σὰ ζωγράφος καὶ θεωρητικὸς τῆς τέχνης. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα στὸ χῶρο τῆς ἀγγλικῆς ζωγραφικῆς εἶχαν κυριαρχήσει ζωγράφοι ξένης καταγωγῆς· καὶ ἐνῶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Χόγκαρθ οἱ Ἀγγλοὶ ζωγράφοι καὶ τεχνοκρίτες εἶχαν προσπαθήσει νὰ εὐθυγραμμιστοῦν μὲ τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη, ὁ ἴδιος ἀντιδροῦσε βίαια στὴν αἰώνια ὑποταγὴ σὲ ιδέες καὶ κριτήρια ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ καὶ ποὺ χαρακτήριζαν ξεκάθαρα αὐτὴ τὴν τάση. Ἡ θέση του φάνηκε ἀπὸ τὸ πρῶτο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργο ποὺ τὸ ἐξέδωσε μόνος του τὸ 1724: *Χοροὶ μεταμφιεσμένων καὶ Ὁπερες* ἢ, γιὰ νὰ ἐπαναλάβουμε τὸν τίτλο ποὺ τοῦ ἔδωσε ὁ ἴδιος, *Τὸ γοῦστο τῆς πόλης*. Εἶναι μιὰ σάτιρα γιὰ τὴν ξеноμανία, τὸν τυφλὸ ἐνθουσιασμό ποὺ ἐπικρατοῦσε γιὰ ὅ,τι προερχόταν ἀπ' ἐξῶ ἀπὸ τὴν Ἀγγλία. Βλέπουμε πλήθη ποὺ συνωστίζονται στὰ θεάματα καὶ τὶς διασκεδάσεις τοῦ συρμοῦ, ἐνῶ τὰ ἔργα τῶν Ἀγγλῶν συγγραφέων, τοῦ Σαίξπηρ, τοῦ Ντράνντεν, τοῦ Ὀτγουαι καὶ τοῦ Κόνγκρηβ μεταφέρονται μὲ τὸ χειράμαξο στὰ σκουπίδια σὰν παλιόχαρτα. Στὸ βάθος, ἡ πρόσοψη τοῦ Μπέρλινγκτον Χάουζ στὸ Πικαντίλλυ, πρώτη ἐνδειξη τῆς περιφρόνησης τοῦ Χόγκαρθ γιὰ τοὺς φιλότεχνους, ποὺ θὰ τὴ νιώθῃ σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ. Αὐτοὺς, τοὺς ὁπαδοὺς τοῦ λόρδου Μπέρλινγκ-

τον, τοὺς ἔβλεπε ὑπεύθυνους γιὰ τὴν ἐνθάρρυνση τῆς ἀποκλειστικῆς προτίμησης γιὰ τοὺς ξένους ρυθμοὺς καὶ γιὰ τὴν ἀνανέωση τοῦ τυφλοῦ θαυμασμοῦ γιὰ τοὺς παλιούς μεγάλους ζωγράφους. Ἐκεῖνοι ὑποστήριζαν τὴν εὐρωπαϊκὴ ιδέα μιᾶς ἰδανικῆς ὁμορφιάς βασισμένης στὴν ἀντίληψη ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νὰ διορθῶνῃ τὴ φύση. Ἀντίθετα ὁ Χόγκαρθ ἀρνιόταν ὅτι ἡ τέχνη τοῦ παρελθόντος, παλιότερου ἢ πρόσφατου, θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ κύρια ἐμπνευση τοῦ ζωγράφου. Ὅπως γράφει μάλιστα στὴν «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς», «κανένας ἀπ' αὐτοὺς (ἀρχαίους καὶ σύγχρονους) δὲν ἔφτασε ποτὲ στὸ ὕψος τῆς ὑπέροχης ὁμορφιάς τῆς φύσης». Σὲ ὅλη τὴ διάρκεια τῆς σταδιοδρομίας του ὁ Χόγκαρθ ὑποστήριζε ὅτι ἡ παρατήρηση τῆς ζωῆς εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος νὰ πλησιάσῃ κανεὶς τὴν τέχνη καὶ ὁ πιὸ πιθανὸς νὰ δημιουργήσῃ κάτι πρωτότυπο.

Ο ΧΟΓΚΑΡΘ ἄρχισε τὴ σταδιοδρομία του μὲ ἕναν τύπο ζωγραφικῆς ποὺ ἦταν καινούριος στὴν Ἀγγλία: ἕνα θεατρικὸ θέμα. Ζωγράφισε μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν *Ὁπερα τοῦ ζητιάνου*, τοῦ Τζῶν Γκαίη, ποὺ ἦταν τὸ πιὸ κοσμαγάπητο κωμικὸ θέαμα τοῦ 1728: ἕνα πρωτότυπο καὶ πατριωτικὸ ἔργο, γραμμένο στὰ ἀγγλικά, μελοποιημένο πάνω σὲ ἀγγλικούς σκοποὺς, γιὰ νὰ τὸ τραγουδήσουν Ἀγγλοὶ τραγουδιστές· ἦταν μιὰ παραδία τῆς ξενόφερτης ὁπερας καὶ εἶχε σὰν ἥρωα ἕνα ληστή καὶ σὰ θέμα μιὰ σάτιρα γιὰ τὸ λονδρέζικο ὑπόκοσμο τῆς ἐποχῆς. Ὁ πίνακας τοῦ Χόγκαρθ εἶχε τόση ἐπιτυχία ὥστε καὶ ἡ ὁπερα· ζωγράφισε τουλάχιστον ἑξὶ παραλλαγές του. Ἡ ἐντυπωσιακὴ ἀπεικόνιση τῆς παράστασης, μὲ τοὺς προνομιοῦχους θεατὲς πάνω στὴν ἴδια τὴ σκηνή, συγγένευε στενὰ μὲ τὸ εἶδος τῆς ζωγραφικῆς ποὺ ὀνομάζεται «συνομιλίες» («conversations»): σκηνὲς ἐσωτερικοῦ, προσωπογραφίες μικρῶν ομάδων· τὸ εἶδος αὐτὸ εἶχε ἐμφανιστῇ στὴ Γαλλία καὶ τράβηξε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Χόγκαρθ γιατί ἐκεῖ μπορούσε «νὰ ἀφήσῃ πιὸ ἐλεύθερη τὴ φαντασία του ἀπὸ ὅ,τι στὴ συμβατικὴ προσωπογραφία». Παρ' ὅλα αὐτὰ καὶ παρ' ὅλο ποὺ ὁ Χόγκαρθ εἶχε βασίσει τὴ φήμη του ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸν τομέα, ἔκρινε ὅτι ἡ ἀμοιβὴ γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ ἦταν πολὺ μικρὴ γιὰ τὸν κόπο του καὶ προσανατολίστηκε πρὸς μιὰ «ἀκόμα πιὸ καινούρια τεχνικὴ, δηλαδὴ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ μὲ σύγχρονα ἠθικὰ θέματα, πεδίο ποὺ δὲν ἔχει διερευνηθῇ σὲ καμιὰ χώρα ὥς τώρα».

Αὐτὰ τὰ *Σύγχρονα ἠθικὰ θέματα* εἶναι τὰ πιὸ πρωτότυπα καὶ



2

τά πιό γνωστά ἔργα τοῦ Χόγκαρθ. Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ παρακολουθήσουμε ἀπὸ πιό κοντὰ τὸ πῶς ἔφτασε στὴ δημιουργία αὐτοῦ τοῦ πρωτότυπου εἶδους ζωγραφικῆς. Κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος τὸ εἶδος αὐτὸ προερχόταν ἀπὸ τὰ σατιρικά χαρακτηριστικά με ἐπικαιρα θέματα καί, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἀπὸ τὸ εἶδος τῶν πινάκων ποὺ ζωγράφιζε ὁ Χόγκαρθ προτοῦ ὑρχίση, με τὴν *Ἐξέλιξη μιᾶς πόρνης*, ποὺ χαράχτηκε τὸ 1732, τὶς περίφημες σειρές του (εἰκ. 2 — οἱ πίνακες ἔχουν χαθῇ). Σύμφωνα με μιὰ μαρτυρία τῆς ἐποχῆς, ἐκεῖνο ποὺ ἔδωσε τὴν ἰδέα στὸ ζωγράφο νὰ παρουσιάσῃ μιὰ ἱστορία σὲ ἐπεισόδια ἦταν μιὰ τυχαία ὑπόδειξη. Ἀρχισε, ὅπως φαίνεται, νὰ ζωγραφίζῃ ἓναν πίνακα με μιὰ γυναῖκα ἐλευθερίων ἡθῶν· μετὰ τοῦ εἶπαν νὰ φτιάξῃ δυὸ πίνακες πάνω στὸ ἴδιο θέμα· καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸ «ἡ γόνιμη εὐρηματικότητά του γέννησε μεγάλο πλῆθος ἰδεῶν», ἔτσι ποὺ ἔκανε μιὰ ὁλόκληρη σειρά ἀπὸ ἑξὶ πίνακες. Ὁ Χόγκαρθ εἶχε, φαίνεται, τὴν ἐλπίδα νὰ τοὺς πουλήσῃ, ἀλλὰ τὰ κέρδη του προέρχονταν κυρίως ἀπὸ τὶς ἐγγράκτες ἀναπαραγωγές, ποὺ τὶς διαφήμιζε στὶς ἐφημερίδες. Οἱ συνδρομητὲς τῆς πρώτης αὐτῆς σειράς ἦταν ἀσφαλῶς ἄνθρωποι ποὺ γνώριζαν τὰ προηγούμενα ἔργα του ἢ εἶχαν δεῖ τὸν κύκλο τῶν πινάκων, ἀλλὰ ἡ ἐπιτυχία τους θὰ ἄγγιζε ἓνα πιό μεγάλο κοινὸ γιατί τὰ χαρακτηριστικά, σὲ ἀντίθεση με τοὺς πίνακες, κυκλοφοροῦσαν καὶ παρουσιάζονταν πιὸ εὐκόλα στὰ εἰδικὰ μαγαζιά (δὲ γίνονταν τότε ἀκόμα δημόσιες ἐκθέσεις πινάκων).

ΜΕ ΤΗΝ *ΕΞΕΛΙΞΗ ΜΙΑΣ ΠΟΡΝΗΣ* ὁ Χόγκαρθ δημιούργησε ἓνα νέο καλλιτεχνικὸ εἶδος. Καθὼς ἡ σειρά δὲν ξεκινούσε ἀπὸ παραγγελίες, ὁ καλλιτέχνης ἐπέτρεψε στὸν ἑαυτὸ του περισσότερη ἐλευθερία ἀπὸ ὅση θὰ εἶχε ἂν ἔπρεπε νὰ ἱκανοποιήσῃ ἐπιθυμίες πελατῶν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ κίνδυνοι ἦταν πιὸ μεγάλοι, γιατί ἔπρεπε νὰ βρῇ ἓνα κοινὸ γιὰ τὴ δουλειά του· ἢ, καλύτερα, ἡ δουλειά του ἔπρεπε νὰ ἀρέσῃ σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς τάξεις τῆς κοινωνίας τοῦ Λονδίνου, πράγμα ποὺ ἀπαιτοῦσε μιὰ εἰδικὴ ἱκανότητα σύλληψης καὶ παρουσίας τοῦ θέματος.

Ἡ αἴσθησις ποὺ προκάλεσε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἢ *Ἐξέλιξη μιᾶς πόρνης* ἦταν κατὰ μεγάλο μέρος τὸ ἀποτέλεσμα ἑνὸς ἐπιδέξιου συνδυασμοῦ μύθου καὶ πραγματικότητας. Στὴν πρώτη σκηνὴ ὁ καλλιτέχνης βυθίζει ἀπότομα τοὺς θεατὲς σ' ἓναν οἰκεῖο κόσμον, στὸ περιβάλλον τοῦ Πανδοχείου τῆς Καμπάνας (Bell Inn),

μιᾶς λαϊκῆς ταβέρνας τῆς ὁδοῦ Γούντ στὴν περιοχὴ Τσήπσαϊντ. Δυὸ ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ πίνακα ἦταν προσωπογραφίες ἀνθρώπων ποὺ ἀναγνωρίζονταν εὐκόλα: ὁ συνταγματάρχης Τσάρτερς, γνωστὸς ἄσωτος, ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ κατώφλι τοῦ πανδοχείου σὰ νὰ τὸ φρουρῇ, καὶ ἡ κυρά-Νήντχαμ, γνωστὴ προαγωγὸς τῆς ἐποχῆς, ποὺ τοῦ προμηθεύει τὴν ἀφελῆ χωριατοπούλα Μόλ Χάκαμπαουτ. Αὐτὰ τὰ δύο πρόσωπα μόλις εἶχαν πεθάνει καὶ ὁ Χόγκαρθ, με ταλέντο δημοσιογράφου, τὰ «ἀνεβάζει ἐπὶ σκηνῆς» στὴ σειρά αὐτή, φρέσκα ἀκόμα στὴ μνήμη τοῦ κόσμου. Ὅσο γιὰ τὴ Μόλ, εἶχε ἓνα λογοτεχνικὸ προηγούμενο στὴ «Μόλ Φλάντερς» τοῦ Ντάνιελ Ντεφόε. Μποροῦσε κανεὶς ἀκόμα νὰ τὴν ταυτίσῃ με μιὰ κοπέλα ἐλαφρῶν ἡθῶν, γνωστὴ με τὸ παρατσούκλι Χάκαμπαουτ (δηλαδὴ «Γυρίστρα») ποὺ, ὅπως ἡ Μόλ στὴ σκηνὴ IV τοῦ Χόγκαρθ, εἶχε καταδικαστῇ τὸ 1730 σὲ φυλάκιση ἀπὸ τὸ δικαστὴ Γκόνσον, τὸν «κυνηγὸ γυναικῶν ἐλευθερίων ἡθῶν»· ὁ Γκόνσον ἐμφανίζεται καὶ στὴ σκηνὴ III. Ὡστόσο, ὅπως καὶ οἱ ἄλλες σειρές τοῦ Χόγκαρθ, ἔτσι καὶ αὐτὴ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ δημοσιογραφία· ἡ τεκμηρίωση δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἄποψη τοῦ μηνύματός του. Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ *Σύγχρονα ἠθικά θέματα* ἡ ἀφήγησις πλουτίζεται ἀπὸ τὴ σημαντικὴ φαντασία καὶ τὸ ταλέντο τοῦ καλλιτέχνη· γνωρίζοντας τὰ μέσα τῶν σατιρικῶν συγγραφέων τῆς ἐποχῆς του, τοῦ Πόουπ, τοῦ Φίλντινγκ καὶ τοῦ Σουίφτ, ὁ Χόγκαρθ μποροῦσε νὰ βρῇ ἀνάλογες λύσεις στὴ ζωγραφικὴ. Δημιουργοῦσε κωμικὲς ἀντιθέσεις (σὲ καταστάσεις, πρόσωπα καὶ πράγματα), προκαλοῦσε ὀπτικά λογοπαίγνια (ὅπως ὁ πίθηκος ποὺ παρωδεῖ τὸν κύριό του στὴ σκηνὴ II τῆς *Ἐξέλιξης μιᾶς πόρνης*, ἐνῶ ἡ πόρνη παίζει καὶ αὐτὴ τὸ ρόλο τῆς κοσμικῆς γυναίκας) καὶ συνέχιζε τὴν ἀλληγορία με πίνακες μέσα στὸν πίνακα. Ὅπως οἱ σατιρικοὶ συγγραφεῖς, δανειζόταν τὶς εἰκόνες του τόσο ἀπὸ τὴ λαϊκὴ ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ τέχνη. Μέσα στὸ φαινομενικὰ ἀπλὸ πλαίσιο τῆς καταγραφῆς τῆς πραγματικότητας ὁ Χόγκαρθ δημιουργεῖ ἓνα πλέγμα ἀπὸ λογοτεχνικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἀναφορὲς προσιτὲς μόνο στὰ πιό καλλιεργημένα μέλη τοῦ κοινοῦ του. Καὶ πάλι ὀρισμένες ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀναφορὲς εἶναι πιθανὸ ὅτι θὰ διέφευγαν ἀπὸ τοὺς σύγχρονούς του, ὅπως μᾶς διαφεύγουν καὶ μᾶς σήμερα.

Ἡ ἠθικὴ καὶ διδακτικὴ πλευρὰ τῶν ἔργων τοῦ Χόγκαρθ δὲν εἶναι λιγότερο περίπλοκη. Ὁ καλλιτέχνης ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν πρό-

1 - Τὸ Δικαστήριο, χαλκογραφία (1758).

2 - Ἡ Ἐξέλιξη μιᾶς πόρνης, Σκηνή I, χαρακτηριστικό (1732).

3 - Ὁ Γυρισμός τοῦ χωρικοῦ, χαλκογραφία (1762).

4 - Ἑμβλημα γιὰ τὴν «Ἐφημερίδα τῶν Ἰακωβιτῶν», σχέδιο (1747).



3

θεση νὰ διδάξη, ἀντιπαραθέτοντας τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ σὰν ἄσπρο καὶ μαῦρο, ὅπως στὴν Ὅδὸ τῆς μίρας καὶ στὴν Ὅδὸ τοῦ τζίν, γιὰ νὰ καταλήξῃ στὸ πιὸ πολυσύνθετο, καυστικὸ καὶ λεπτὸ δίδαγμα τοῦ *Γάμου τῆς μόδας*. Ἡ *Ἐξέλιξη μιᾶς πόρνης* δὲν εἶναι οὔτε αὐτὴ μιὰ ἀπλὴ προειδοποίηση. Τὰ «βίτσια» τῆς Μόλ, ἢ μάλλον οἱ ἀδυναμίες τοῦ χαρακτήρα της, εἶναι ἡ εὐπιστία καὶ ἡ προσποίηση, ποὺ ὁδηγοῦν ἀσφαλῶς στὴν ἠθικὴ κατάπτωση καὶ στὸν πρόωρο θάνατο. Ἀλλὰ ὁ κόσμος εἶναι πιὸ κακὸς ἀπὸ τὴ δυστυχισμένη αὐτὴ, τὸ ἄθωο θῦμα τῶν κακῶν ἐκμεταλλευτῶν ποὺ μένουν ἀτιμώρητοι. Ἰδιαίτερα ἀποκαλυπτικὴ εἶναι ἡ εἰρωνεία τῆς τελευταίας σκηνῆς: στὴν κηδεία της, ἡ λύπη ποὺ προσποιεῖται ἡ συνάδελφός της ἀφήνει καθαρὰ νὰ φανῇ μιὰ πλήρης ἀδιαφορία γιὰ τὴν τύχη της.

Η ΕΠΙΤΥΧΙΑ τῆς *Ἐξέλιξης μιᾶς πόρνης* ἐνθάρρυνε τὸν Χόγκαρθ νὰ ἐκμεταλλευτῇ τὸ εἶδος αὐτό· συνέχισε νὰ ζωγραφίζῃ σειρὲς σχεδὸν σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ. Πάντα θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του πρῶτα ἀπ' ὅλα ζωγράφο. Ὑπολόγιζε νὰ βγάλῃ τὸ ψωμί του ἀπὸ τὶς πωλήσεις τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ ἔργου, δὲν ἔβλεπε ὅμως σ' αὐτὰ παρὰ τὴν ἀπλὴ ἀναπαράσταση τῶν πραγματικῶν, ζωγραφικῶν τοῦ ἔργου· οἱ πίνακες δὲν μπορούσαν νὰ μεταφερθοῦν στὸ χῶρο τῶν γραφικῶν τεχνῶν χωρὶς νὰ χάσουν κάποια διάσταση, κάτι ἀπὸ τὴν τελειότητα τοῦ νοήματος καὶ τῆς ἔκφρασης.

Στὴν «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς» ὁ Χόγκαρθ διακήρυξε ὅτι γιὰ νὰ συνθέσῃ κανεὶς ἕναν πίνακα πρέπει νὰ μπορῇ νὰ τοῦ δίνῃ «ποικιλία» καὶ ὅτι τὸ μάτι, ποὺ δὲν μπορεῖ ν' ἀγκαλιάσῃ ἕναν πίνακα μὲ μιὰ ματιά, πρέπει νὰ τὸ ὁδηγοῦν οἱ λεπτομέρειες νὰ τὸν περιδιαβάξῃ σὰ νὰ κυνηγᾷ χαρούμενα ἕνα θῆραμα. Στὴ *Δεξιὼση τῆς κόμης* (πίν. X - XI, τῆς σειρᾶς *Γάμος τῆς μόδας*) φαίνεται καθαρὰ ἡ ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς ἀρχῆς: ἀπεικονίζεται ἕνα δωμάτιο γεμάτο κόσμο, ὅπου ξεκινáει μιὰ ὑπόθεση μοιχείας. Ὁ Χόγκαρθ χωρίζει τὴ σύνθεση στὴ μέση, βάζοντας στὸ δεξιὸ μέρος τὴν κόμησσα καὶ τὸ δικηγόρο Σίλβετονγκ (τὸ ὄνομα, συμβολικὸ, θά πῃ «ἀσημένια γλώσσα») ποὺ δίνουν μυθιστορικὸ ραντεβού, χωριστὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα πρόσωπα. Αὐτὴ ἡ σκηνικὴ τομὴ δὲν καταστρέφει καθόλου τὴν ἐνότητα τοῦ συνόλου. Ἡ σύνθεση, βασισμένη σὲ πυραμίδες ποὺ ἀλληλοσυμπλέκονται,

ζωντανεῖ σύμφωνα μὲ ἕναν ὀφιοειδῆ ρυθμό, ποὺ δένει τὰ πρόσωπα μεταξύ τους καὶ μὲ τὸ σύνολο. Σ' αὐτὴ τὴν αὐστηρὴ βασικὴ δομὴ ὁ Χόγκαρθ εἰσάγει ὀρισμένα ἀνοίγματα (παύσεις), ποὺ κάνουν τὸ βλέμμα νὰ πηγαινοέρχεται σ' ὅλη τὴ σύνθεση καὶ συχνὰ δημιουργοῦν σχέσεις χώρου ποὺ ὑπογραμμίζουν τὶς ψυχολογικὲς σχέσεις τῶν προσώπων. Ἔτσι, ὁ μαῦρος ὑπηρέτης, δεξιὰ, δείχνει διασκεδάζοντας τὰ κέρατα τοῦ Ἀκταίωνα (τὸ μυθικὸ πρόσωπο παριστάνεται σὲ ἕνα ἀγαλματάκι)· τὰ κέρατα αὐτὰ σὰ νὰ εἶναι σὲ ἀντίστιξη μὲ τὶς μποῦκλες τοῦ δανδῆ, ποὺ κάθεται ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά καὶ δείχνει «τυχαῖα» τὸν Ἀκταίωνα μὲ τὸ πόδι του. Αὐτὸ τὸ ὀπτικὸ «λογοπαίγνιο» ὑπαινίσσεται ἐξάλλου καὶ τὴν ἀπιστία ἀπέναντι στὸν κόμητα (ποὺ λείπει) ποὺ ἀρχίζει νὰ διαδραματίζεται. Ὁ Χόγκαρθ τραβάει τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ σὲ διαφορετικὰ σημεῖα τοῦ ἔργου μὲ τὴν ἐπανειλημμένη ἀντίθεση θερμῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Τὸ ἔργο ἔχει ἐξαιρετικὴ χρωματικὴ ποικιλία. Μὲ τὸ χρῶμα ὁ καλλιτέχνης ἀναδεικνύει τὶς ἐκφράσεις τῶν προσώπων, ἀλλὰ ὑπογραμμίζει καὶ τὴν ψυχολογία τῶν μορφῶν, προβάλλοντας στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τὸ χαρακτήρα τους. Οἱ ἄχνοι τόνοι τοῦ φορέματος τῆς γυναίκας μὲ τὴν προσποιητὴ στάση ἀριστερὰ εἶναι ἕνα ἀκόμα στοιχεῖο γιὰ νὰ γνωρίσουμε τὴν προσωπικότητά της. Τέλος, τὸ στῦλ τοῦ Χόγκαρθ συμφωνεῖ μὲ τὸ καινούριο του θέμα, δημιουργώντας ἕνα ρυθμὸ στὴ σύνθεση ποὺ ἐπιτρέπει νὰ διακρίνουμε τὰ νήματα τῆς περίπλοκης ἀφήγησης. Γιὰ νὰ τὸ πετύχῃ, χρησιμοποίησε ὅλα τὰ μέσα τῆς ζωγραφικῆς: σὲ σύγκριση, τὸ ἔργο χαρακτηριστικῶς ὑπολείπεται σὲ ἐνταση, σὲ ἀκρίβεια σύνθεσης, σὲ κίνηση καὶ κυρίως σὲ ποικιλία, ποὺ ὁ Χόγκαρθ τόσο τὴ θαύμαζε στὴ φύση καὶ ἐπιζητοῦσε νὰ τὴν ἀναπαραγάγῃ στὴν τέχνη.

Ο ΙΔΙΟΣ ὁ καλλιτέχνης μᾶς δίνει τὸ κλειδί τῶν δύο πηγῶν ποῦ, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες, τὸν βοήθησαν νὰ δημιουργήσῃ αὐτὴ τὴ νέα μορφή ἀφήγησης: λογοτεχνία καὶ θέατρο. Ἡ πρώτη ἀποκαλύπτεται ἀπὸ μιὰ φράση στὶς αὐτοβιογραφικὲς του σημειώσεις: «διαλέγω θέματα ποὺ ἐνδιαφέρουν τοὺς συγγραφεῖς...». Ὁ Χόγκαρθ ἔγραφε μόνος του τὰ «λιμπρέτα» του, ἂν μπορούμε νὰ ὀνομάσουμε ἔτσι τὶς ἱστορίες ποὺ ἐπινοοῦσε· παρουσίαζε ὅμως στὸ κοινὸ τοῦ ἕναν κόσμο γνώριμο ἀπὸ τὶς ἐφημερίδες, τὰ περιοδικά, τὰ θεατρικὰ ἔργα καὶ τὰ μυθιστορήμα-



4

τα. Ἡ σκέψη, στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰώνα, εἶχε συχνὰ ἓνα συγκεκριμένο ἠθικὸ στόχο: νὰ βελτιώσῃ τὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ σ' ὅλα τὰ κοινωνικὰ ἐπίπεδα. Αὐτὴ ἡ φροντίδα φαίνεται καθαρὰ στὰ ἔργα τοῦ Ντεφόε, τοῦ Σουϊφτ, τοῦ Πόουπ, τοῦ Ἀντισον, τοῦ Στήλ καὶ τοῦ Φίλντινγκ πού, μὲ τρόπο διδακτικὸ ἢ περιγραφικὸ, χρησιμοποίησαν σὰν κύριο ὄπλο τὴ σάτιρα. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἄποψη ὁ Χόγκαρθ ἀντανακλοῦσε ἀλλὰ καὶ ἐπηρέαζε καθοριστικὰ τὴν ἠθοπλαστικὴ στάση τῆς ἐποχῆς του.

Ἀλλὰ ἂν ἡ λογοτεχνία τοῦ ἔδινε τὸ θέμα γιὰ τὰ ἔργα του, ἀσφαλῶς δὲν μποροῦσε νὰ τοῦ δώσῃ καὶ τὴν εἰκαστικὴ του «γλῶσσα»· ἀκόμα, γιὰ νὰ δημιουργήσῃ μιὰ νέα ἀφηγηματικὴ μορφή στὴν τέχνη, ὁ καλλιτέχνης δὲν μποροῦσε νὰ ἀρκεστῇ σὲ ἓνα «λεξιλόγιο» στάσεων καὶ ἐκφράσεων πού εἶχε ἀναπτυχθῇ μέσα στὴν ἱστορικὴ καὶ αὐλικὴ ζωγραφικὴ τῆς Εὐρώπης. Βέβαια ὁ Χόγκαρθ ἔβρισκε ὑλικὸ στὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση ὅλων τῶν ἐποχῶν· τὸ ὑλικὸ αὐτὸ τὸ προσάρμοζε καὶ τὸ μετουσίωνε. Ἐτσι πῆρε πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ λαϊκὰ χαρακτηριστὰ τῆς ἐποχῆς καὶ τὴ ζωγραφικὴ ὁλλανδικοῦ τύπου μὲ ἐσωτερικοὺς χώρους· μὰ ὅλα αὐτὰ δὲν ἦταν ἀρκετὰ γιὰ νὰ δημιουργήσῃ τὸ καινούριο καὶ μεγάλο ρεπερτόριο ἐκφράσεων, χειρονομιῶν καὶ τύπων πού παρουσιάζει στὰ *Σύγχρονα ἠθικὰ θέματα*. Τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς του, πού εἶχε πολλὰ καὶ διάφορα νέα εἶδη γιὰ τὴ λαϊκὴ ψυχαγωγία — σατιρικὲς φάρσες, μοντέρνα δραματικὰ ἔργα μὲ σύγχρονα θέματα καὶ περιβάλλον, παντομίμα —, στάθηκε

γιὰ τὸν Χόγκαρθ ἡ κύρια πηγὴ ἐμπνευσης· ἔπαιρνε ἀπ' αὐτὸ τὸ ὄρυχεῖο στοιχεῖα γιὰ τὸ στήσιμο τῆς σύνθεσης, γιὰ τὰ σκηνικὰ ἐμφεῖς καὶ γιὰ τοὺς τύπους τῶν προσώπων πού ἦταν γνωστοὶ στὸ κοινὸ του. Ἡ παντομίμα, πού ἐμφανίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἀγγλία τὸ 1716, συγγενεῦει περισσότερο μὲ τὴν τέχνη τοῦ τόσο στοὺς στόχους τῆς ὅσο καὶ στὶς μεθόδους τῆς ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα εἶδη· στὴν παντομίμα γινόταν ἡ ἀφήγηση μιᾶς λαϊκῆς ἱστορίας μὲ μέσα διαφορετικὰ ἀπὸ τὸ λόγο. Ὁ Χόγκαρθ μάλιστα συγκρίνει, καὶ σωστά, τὸ ρόλο τοῦ σὰ ζωγράφου μὲ τὸ ρόλο ἑνὸς σκηνοθέτη παντομίμας: «Ὁ πίνακάς μου εἶναι ἡ σκηνή μου... προσπάθησα νὰ χειριστῶ τὰ θέματά μου σὰ θεατρικὸς συγγραφέας... οἱ ἀντρικὲς καὶ γυναικεῖες μορφὲς εἶναι οἱ ἠθοποιοί μου, πού μὲ ὀρισμένες χειρονομίες κι ἐκφράσεις πρέπει νὰ δώσουν μιὰ „βουβὴ παράσταση“».

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ τυχαῖο ὅτι στὴν «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς» ὁ Χόγκαρθ περνάει ἐλεύθερα ἀπὸ τὴ διαπραγμάτευση τοῦ τρόπου πού ἀποδίδεται ἡ δράση στὴ ζωγραφικὴ στὰ μέσα τῆς παρουσίας τῆς δράσης στὴ σκηνή. Ὅπως ἡ τέχνη τοῦ μίμου, ἔτσι καὶ ἡ δική του βασιζόταν σὲ μιὰ προσεκτικὴ παρατήρηση τῆς ζωῆς καὶ σὲ μιὰ βαθιὰ «γνώση τῶν ἐντυπώσεων ἀπὸ κάθε κίνηση πού μπορεῖ νὰ κάνῃ τὸ σῶμα». Ἡ τεχνικὴ του γιὰ νὰ πιάσῃ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ μιᾶς στάσης ἢ γιὰ νὰ σημειώσῃ μιὰ φευγαλέα ἐντύπωση ἐκ τοῦ φυσικοῦ πλησίαζε κι αὐτὴ τὴν τεχνικὴ τοῦ μίμου· εἶχε ὅμως ὑπόψη του ὅτι ἡ παρατήρηση καὶ ἡ γνώση δὲν ἀρκοῦσαν· ἔπρεπε νὰ διαλέγῃ ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ νὰ μεταφέρῃ τὴν ἐκλογὴ του σὲ μιὰ γλῶσσα πειστικὴ καὶ ἄμεσα προσιτὴ στὸ κοινὸ του — μιὰ βουβὴ γλῶσσα ὅπου ὅλες οἱ κινήσεις ἔπρεπε νὰ εἶναι «λέξεις πού μιλοῦν στὸ μάτι». Ὁ Χόγκαρθ ἔβρισκε αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ γλῶσσα ἑτοιμὴ στὴ μιμικὴ, ἀπ' ὅπου βέβαια δὲ θὰ μπορούσε νὰ ἐπωφεληθῇ ἂν δὲν ἦταν κύριος τῆς «γραμματικῆς» τῶν ζωγραφικῶν μορφῶν, πράγμα πού τοῦ ἐπέτρεπε νὰ μεταπλάσῃ καὶ νὰ ἐκφράσῃ δημιουργικὰ στὴν τέχνη ὅ,τι παρατηροῦσε στὴ ζωὴ.

Στὴν τέχνη τοῦ Χόγκαρθ κυριαρχοῦσε μιὰ ἐξαιρετικὴ γνώση τῶν ἀνθρώπινων χαρακτήρων καὶ ἐκφράσεων. Ὅλη του τὴ ζωὴ ἐνδιαφερόταν γιὰ τὰ προβλήματα τῆς φυσιογνωμικῆς· ἀφιέρωσε μάλιστα ἓνα ὁλόκληρο κομμάτι τοῦ δοκιμίου του «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς» σὲ μιὰ θεωρητικὴ διαπραγμάτευση τοῦ θέματος αὐτοῦ. Ἦθελε νὰ τροποποιήσῃ τὴν παραδοσιακὴ ἀντίληψη ὅτι «τὸ πρόσωπο εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς ψυχῆς», γιατί, ἔλεγε, ἡ ἰδέα πού σχηματίζουμε αὐθόρμητα γιὰ τὸ χαρακτήρα ἑνὸς ἀνθρώπου, βλέποντάς τον γιὰ πρώτη φορὰ, τροποποιεῖται συνήθως (ἂν καὶ τυχαίνει καὶ νὰ ἐπιβεβαιώνεται) ὅταν μαθαίνουμε περισσότερα γι' αὐτόν. Γιὰ τὸν Χόγκαρθ — καλλιτέχνη τὸ πρόβλημα ἦταν ὅτι τὸ κοινὸ, κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος, θὰ ἔμενε στὴν πρώτη του ἐντύπωση μπροστὰ στὰ πρόσωπα πού ζωγράφιζε· παρουσιάζοντας τὰ κύρια πρόσωπά του νὰ ἐξελίσσωνται σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐπεισόδια, ὁ ζωγράφος πετύχαινε νὰ ἀντισταθμίσῃ ὥς ἓνα σημεῖο τὶς τροποποιήσεις στὴν πρώτη ἐντύπωση, ἔτσι ὅπως γίνεται καὶ στὴ ζωὴ μὲ τὸν καιρό. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὰ πρόσωπα πού δὲν ἐμφανίζονταν παρὰ μιὰ φορὰ καὶ σ' ἓνα μόνο πίνακα κατόρθωνε νὰ τὰ χαρακτηρίσῃ ἄμεσα καὶ συχνὰ μὲ θαυμαστὸ τρόπο. Σ' αὐτὴ τὴν ἐκφραστικὴ ζωντάνια ἔφτασε ὁ Χόγκαρθ μὲ τὴ μελέτη καὶ μὲ τὸ νὰ κυριαρχήσῃ στὴ γνώση ὅλων τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ἐκφράζουν τὴν προσωπικότητα — σωματικὸς τύπος, ροῦχα, στάση, καὶ κυρίως ἐκφραση καὶ χειρονομία (σ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀναφέρεται σὲ ἓνα ἄλλο μέρος τῆς «Ἀνάλυσης τῆς ὁμορφιάς»). Ἐφτανε ἔτσι, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, νὰ ἀναμιγνύῃ καὶ νὰ συνδυάζῃ στὴ φαντασία του τὰ στοιχεῖα πού καθόριζαν τὸ χαρακτήρα τῶν προσώπων καὶ νὰ δημιουργῇ τύπους πού τὸ κοινὸ διαπίστωνε τοὺς ρόλους τοὺς ἀπὸ τὴν κάθε λεπτομέρεια τῆς ἐμφάνισης καὶ τῆς στάσης τους.

Τὸ πρόβλημα τῆς προσωπογραφίας εἶναι λίγο διαφορετικό. Ὁ Χόγκαρθ δὲ μιλά γι' αὐτὸ συγκεκριμένα στὴν «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς», ὃν καὶ ζωγράφισε ὁ ἴδιος πολλές προσωπογραφίες. Ἐβρίσκει γενικὰ ὅτι ἡ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τοῦ χαρακτήρα εἶναι πιὸ δύσκολη ὅταν λείπουν τὰ σχετικὰ βοηθητικὰ στοιχεῖα ποὺ συμπληρώνουν τὴν ἐντύπωση καὶ ποὺ τὰ χρησιμοποιοῦσε στὶς ἠθικοπλαστικὲς σειρὲς του. Ἄς σημειωθῇ ὅτι ἐκεῖ ὅπου πέτυχε καλύτερα εἶναι στὴν ἔκφραση τῆς *Αὐτοπροσωπογραφίας* του (πίν. XVII) καὶ τῆς *Προσωπογραφίας τοῦ Κάπταιν Κόραμ* (πίν. VII), ὅπου χρησιμοποίησε καὶ συμβολικὰ ἀντικείμενα. Ὅπωςδήποτε, σὲ ὅλες τὶς προσωπογραφίες του, ὁ Χόγκαρθ ξεπερνᾷ τὴ ζωγραφικὴ τῶν μονότονων, ἀνέκφραστων προσώπων ποὺ ἦταν τῆς μόδας τὴν ἐποχὴ ἐκείνη: μᾶς παρουσιάζει πάντα τὰ μοντέλα του ἐξατομικευμένα.

ΤΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝ τοῦ Χόγκαρθ γιὰ τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἔκφραση ἦταν στενά δεμένο μὲ τὸ νόημα ποὺ ἔδινε σὲ ὅλο τὸ ἔργο του καὶ ἰδιαίτερα στὰ *Σύγχρονα ἠθικὰ θέματα*: αὐτὸ γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὶς προσπάθειές του ἀπὸ τὸ 1743 καὶ μετὰ: κυκλοφόρησε τότε δελτία συνδρομῆς γιὰ τὸ *Γάμο τῆς μόδας*, μὲ τὸν τίτλο *Χαρακτῆρες καὶ γελοιογραφίες*, γιὰ νὰ διαχωρίσῃ τὴ δουλειά του ἀπὸ τὴ γελοιογραφία ποὺ προκαλοῦσε ἐνθουσιασμό τῇ στιγμῇ ἐκείνῃ καὶ ποὺ μ' αὐτὴν ταύτιζε τὸ ἔργο του ἢ κριτικὴ. Ὑποστήριζε ὅτι ἡ τέχνη του, ὅπως ἡ τέχνη τοῦ Ραφαήλ, βασιζόταν στὴ γνώση τοῦ χαρακτήρα καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ τὴν παίρνουν στὰ σοβαρά. Ὅμως γιὰ τοὺς συγχρόνους του ἡ μόνη σοβαρὴ ζωγραφικὴ ἦταν ἡ ἱστορικὴ ζωγραφικὴ, δηλαδὴ ἡ ἐξιδανικευμένη ἀναπόληση τῶν μεγάλων στιγμῶν τῆς ἀνθρωπότητας ποὺ ἀφηγοῦνται ἡ Βίβλος, ἡ κλασικὴ ἱστορία καὶ ἡ μυθολογία, κατάλληλη καὶ γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ καὶ γιὰ νὰ διδάξῃ τὸ θεατὴ. Ὅταν ὁ Χόγκαρθ ἔγραψε ὅτι «τὰ πιὸ σημαντικὰ θέματα εἶναι ἐκεῖνα ποὺ διασκεδάζουν, βελτιώνουν καὶ ὑπηρετοῦν τὸ γενικὸ καλόν», ἀπαιτοῦσε νὰ ἀναγνωριστῇ τὸ ἔργο του σὰν ἰσότιμο μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἱστορικὴ ζωγραφικὴ ἢ, ἀκόμα πιὸ πολύ, σὰ μιὰ ἱστορικὴ ζωγραφικὴ νέου εἶδους.

Ἀλλὰ τὸ νέο αὐτὸ εἶδος ποὺ δημιούργησε δὲν τὸ ἐκτίμησαν ἀρκετὰ οἱ τεχνοκρίτες καὶ δὲν τοῦ ἔφερε τὴν ἀναγνώριση ποὺ ἐπιζητοῦσε. Ἦξερε, ἀπὸ τὸ παράδειγμα τοῦ πεθεροῦ του Τζέιμς Θόρνχιλ, ὅτι θὰ ἔβρισκε τὴν κοινωνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ θέση ποὺ ἤθελε μόνο ἂν θὰ ἀποκτοῦσε φήμη «σ' αὐτὸ ποὺ οἱ ἐπαγγελματίες τοῦ ἐπαίνου ἀποκαλοῦσαν τὸ ὑψηλὸ στῦλ τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς». Αὐτὸ τὸ στῦλ εἶχε μεγάλη ὑποστήριξη ἀπὸ τοὺς «εἰδικούς», ἀλλὰ ἐλάχιστους πραγματικούς ὁπαδούς ποὺ νὰ ὑποστηρίζουν καὶ οἰκονομικὰ τὸν καλλιτέχνη: ἔτσι ὁ Χόγκαρθ ἔκανε τοὺς περισσότερους ἱστορικούς του πίνακες μὲ δική του πρωτοβουλία. Δοκίμασε ἀκόμα νὰ ἐνθαρρύνῃ τὴ δημιουργία μιᾶς ἐθνικῆς σχολῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς: ἐτοίμασε, γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἀσύλου τῶν Ἐκθέτων, ἓνα σχέδιο πινακοθήκης, ἐγκαινιάζοντας μιὰ ἔκθεση μὲ πίνακες Ἀγγλῶν καλλιτεχνῶν.

Στὰ ἔργα ὅπου ὁ Χόγκαρθ ἀσχολήθηκε ἄμεσα μὲ ρεύματα τῆς παραδοσιακῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης ἀπέδειξε τὶς γνώσεις του γιὰ τοὺς μεγάλους ζωγράφους τοῦ παρελθόντος (πίν. V): συγχωνεῖ ὅμως τὰ μέσα καὶ τὰ ζωγραφικὰ μοτίβα ποὺ παίρνει ἀπ' αὐ-

τοὺς μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ, πρωτότυπο νατουραλισμὸ του. Οἱ κριτικοὶ θεώρησαν ἀπαράδεκτα τὰ νατουραλιστικὰ στοιχεῖα ποὺ εἰσήγαγε ὁ ζωγράφος, καὶ κατέκριναν ἔντονα τὴ δουλειά του στὸ στῦλ αὐτό. Μὲ τὴν εὐκαιρία εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειώσουμε ὅτι ἓνας ἀπὸ τοὺς πίνακες τοῦ Χόγκαρθ, ποὺ εἶχε τὴ μεγαλύτερη ἐπιτυχία σ' ὅλη του τὴ ζωὴ — *Ὁ Γκάρρικ στὸ ρόλο τοῦ Ριχάρδου Γ'* (πίν. XIII) — καὶ ποὺ πληρώθηκε μὲ τὴ μεγαλύτερη ἀμοιβὴ ποὺ εἶχε ὡς τότε δοθῇ γιὰ ἀγγλικὴ προσωπογραφία, συνδυάζει τὸ εἶδος τῆς προσωπογραφίας μὲ τὴν ἱστορικὴ ζωγραφικὴ. Τὸ ἔργο μᾶς μεταφέρει πέρα ἀπὸ τὰ ὅρια τῆς σκηνῆς (συγκρίνετέ το μὲ τὴν *Ὁπερα τοῦ ζητιάνου*, πίν. I). Ὁ Χόγκαρθ μᾶς παρουσιάζει ὄχι ἀπλῶς ἓναν ἠθοποιὸ ποὺ παίζει τὸ ρόλο του, παρὰ μιὰ ψυχολογικὴ ἐρμηνεία τοῦ Ριχάρδου καθὼς βγαίνει ἀπὸ τὸ ὄνειρό του: «ὦ δειλὴ συνείδηση, πῶς μὲ τυραννᾷς!» Ὁ Χόγκαρθ ὄχι μόνο διασώζει τὴ δραματικὴ θεατρικὴ στιγμὴ παρὰ καὶ τὴν τονίζει, μεταφέροντάς τὴν στὸ τυπικὰ ρητορικὸ ὕφος τῆς ἱστορικῆς ζωγραφικῆς.

Ο ΧΟΓΚΑΡΘ ἔγραψε τὴν «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς» γιατί εἶχε καταλάβει ὅτι οἱ σύγχρονοί του δὲν ἀντιλαμβάνονταν τὶς προθέσεις του: τὸ δοκίμιο αὐτὸ ἦταν ἀμυντικὸ, μαχητικὸ καὶ ἐρμηνευτικὸ τῶν ἀρχῶν ποὺ ἀνακάλυψε ὁ καλλιτέχνης κατὰ τὴν πορεία του. Τὸ βιβλίον εἶχε χλιαρὴ ὑποδοχή, ὅπως εἶχε προβλέψει ὁ συγγραφέας του. Τὴν ἐκπληκτικὴ του πρωτοτυπία δὲν τὴν κατάλαβε οὔτε καν τὸ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀπευθυνόταν ἄμεσα (καλλιτέχνες καὶ φιλότεχνοι): αὐξήθηκαν μάλιστα οἱ ἐπιθέσεις ἐναντίον του. Πληγωμένος, ὁ Χόγκαρθ ἄρχισε τὰ τελευταῖα του χρόνια νὰ γράφῃ μιὰ αὐτοβιογραφία ὅπου σκόπευε νὰ καταγράψῃ καὶ τὴν κατάστασι τῆς τέχνης καὶ τῶν καλλιτεχνῶν στὴν Ἀγγλία. Πρόκειται γιὰ μιὰ «αὐτοπροσωπογραφία» ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ 1745, ὅπου εἶχε ἐμφανιστῇ μὲ τόση ἐμπιστοσύνη στὸν ἑαυτὸ του: διαπίστωνε τὴ ματαιότητά κάθε ἀποπειράς του νὰ κάνῃ τὸ κοινὸ τῆς Ἀγγλίας νὰ συνειδητοποιήσῃ τὸ σκοπὸ καὶ τὶς δυνατότητες τῆς τέχνης, θεωροῦσε τὴ σταδιοδρομία του σὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἥττες καὶ τὸν ἑαυτὸ του σὰ μιὰ ἀπομονωμένη καὶ παρανοημένη μορφή. Στὴν πραγματικότητα, ἡ ἐπιτυχία δὲν ἦταν τόσο μακριὰ του ὅσο ἰσχυριζόταν σ' αὐτὴ τὴν αὐτοβιογραφία του. Τὰ χαρακτηριστικὰ του ἔργα καὶ ἡ «Ἀνάλυση τῆς ὁμορφιάς» τὸν ἔκαναν νὰ γίνῃ ὁ πρῶτος Ἀγγλὸς ζωγράφος μὲ πλατιά ἀναγνώριση καὶ ἐπιρροή στὴν Εὐρώπῃ. Ἀλλὰ ἤθελε νὰ τοποθετηθῇ «ἀνάμεσα στοὺς πολὺ μεγάλους» καὶ αἰσθανόταν ὅτι ἡ φήμη τοῦ λαϊκοῦ σατιρικοῦ καλλιτέχνη, ποὺ εἶχε στὴ χώρα του, ὑποτιμοῦσε τὴν ἀξία του. Εἶχε δίκιο. Ἡ σύγχρονή του κριτικὴ ἀπέρριπτε ἀκόμα καὶ τὴ γόνιμη ἐνθουσιασμό του, τὸ νατουραλισμὸ του καὶ τὴν ἱκανότητά του νὰ μεταμορφῶνῃ καθετὶ ποὺ ἀποφάσιζε νὰ χρησιμοποιήσῃ, ὅσο συμβατικὸ καὶ νὰ ἦταν, σὲ κάτι μοναδικὸ καὶ προσωπικόν. Ἡ φήμη του ἄρχισε νὰ μεγαλώνῃ στὶς ἀρχὲς τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα: θεωρήθηκε ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἔδωσε στὴν ἀγγλικὴ ζωγραφικὴ μιὰ ἰδιαίτερη ὄντοτητα: τὸ ἔργο του δικαιώθηκε μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο καιρό.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ γαλλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

Οι πίνακες



I. Η ΟΠΕΡΑ ΤΟΥ ΖΗΤΙΑΝΟΥ (γύρω στα 1731 — 57,15 × 74,30 εκ.). *Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέχ.* — Το λαϊκό θέατρο ήταν μία από τις πηγές της εμπνεύσης του Χόγκαρθ. Από την ενδέκατη σκηνή της τρίτης πράξης του έργου του Τζών Γκαίη «Η Όπερα του Ζητιάνου» (που πρωτοπαίχτηκε το 1728) ο Χόγκαρθ έκανε ένα σκίτσο με κιμαλία. Ο πίνακας αυτός είναι αρκετά μεταγενέστερος.



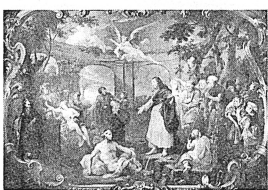
II. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΕΝΟΣ ΠΑΛΙΟΤΟΜΑΡΟΥ, σκηνή II: **ΤΟ ΞΥΠΝΗΜΑ ΤΟΥ ΠΑΛΙΟΤΟΜΑΡΟΥ** (1735 — 62,25 × 74,95 εκ.). *Λονδίνο, Μουσείο Σόουν.* — Αυτή η σκηνή ανήκει σε μία σειρά από οκτώ πίνακες που βγήκαν σε πλειστηριασμό και πουλήθηκαν το 1745, και αποτελεί μία «πινακοθήκη» από παράξενα πρόσωπα: ένα χοροδιδάσκαλο, έναν τζόκευ, έναν ψευδοπαλικαρά...



III. Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΕΝΟΣ ΠΑΛΙΟΤΟΜΑΡΟΥ, σκηνή IV: **Η ΣΥΛΛΗΨΗ ΓΙΑ ΧΡΕΗ** (1735 — 62,25 × 74,95 εκ.). *Λονδίνο, Μουσείο Σόουν.* — Άλλος ένας πίνακας της ίδιας σειράς που είναι μία σάτιρα για τους άστους. Η μαεστρία του Χόγκαρθ στην απόδοση των κινήσεων και των εκφράσεων των προσώπων δίνει στη σκηνή τη ζωντάνια ενός φωτογραφικού στιγμιότυπου.



IV. Ο ΦΤΩΧΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ (γύρω στα 1735 — 63,50 × 99,30 εκ., λεπτομέρεια). *Μπίρμιγχαμ, Μουσείο και Πινακοθήκη Τέχνης.* — Ένας φτωχός ποιητής στη σοφίτα του αναζητά την εμπνευση, ενώ η γυναίκα του (που φαίνεται εδώ) μπαλάνει το παντελόνι του. Η τεχνική του έργου, με την πρωτόφαντη σιγουριά και ζωντάνια, αποκαλύπτει την ικανότητα του Χόγκαρθ που αυξάνεται ολοένα.



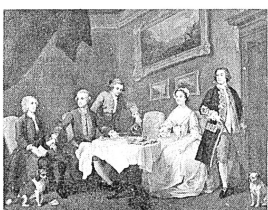
V. Η ΚΟΛΥΜΒΗΘΡΑ ΤΗΣ ΒΗΘΕΣΣΑ (1735 - 36 — 416,55 × 617,25 εκ.). *Λονδίνο, Βασιλικό Νοσοκομείο του Αγίου Βαρθολομαίου.* — Το ταλέντο του Χόγκαρθ αποκαλύπτεται στην απόδοση των δραματικών γεγονότων και των προσώπων, που τα παρουσιάζει έντονα εξοικειωμένα. Η σύνθεση παρουσιάζει αξιοσημείωτη ομοιότητα με τα σχέδια του Ραφαήλ για ταπισερί.



VI. Η ΚΥΡΙΑ ΕΛΙΖΑΜΠΕΘ ΣΩΛΤΕΡ (γύρω στα 1744 — 76,5 × 63,5 εκ.). *Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέχ.* — Στην προσωπογραφία ο Χόγκαρθ αναζητούσε τη ζωντανή και άμεση εντύπωση σε μία εποχή που, κατά τη γνώμη του, αυτός ο κλάδος της ζωγραφικής είχε περιοριστεί σε μία στερεότυπη και άνουσια συνταγή. Το έργο αυτό είναι ένα από τα καλύτερα πορτραίτα του Χόγκαρθ.



VII. Ο ΚΑΠΤΑΙΝ ΤΟΜΑΣ ΚΟΡΑΜ (1740 — 238,75 × 147,35 εκ.). *Λονδίνο, Ίδρυμα Τόμας Κόραμ.* — Το μεγαλεπήβολο αυτό πορτραίτο ήταν η προκλητική απάντηση του Χόγκαρθ στους συγχρόνους του, που υποστήριζαν ότι κανείς δεν μπορούσε να φτάσει την τέχνη του Βάν Ντάικ. Ο καλλιτέχνης δώρισε το έργο στο Άσυλο των Έκθέτων, ένα χρόνο μετά την ίδρυσή του.



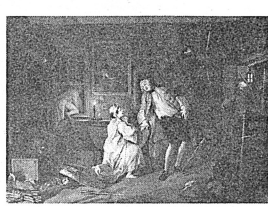
VIII. Η ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΣΤΡΟΟΥΝΤ (γύρω στα 1738 — 149,85 × 91,45 εκ.). *Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέχ.* — Αυτή η ομαδική προσωπογραφία δίνει στον Χόγκαρθ την ευκαιρία να αξιοποιήσει το ταλέντο του αποτυπώνοντας στον πίνακα τα πρόσωπα όπως τα συνέλαβε σε μία στιγμή της καθημερινής τους ζωής. Το αποτέλεσμα είναι μία χαρακτηριστική, γνήσια αγγλική σκηνή.



IX. Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ, σκηνή II (1743 - 45 — 70,48 × 90,8 εκ.). *Λονδίνο, Έθνικη Πινακοθήκη.* — Η σύζυγος παίρνει το πρωινό της ύστερα από μία νύχτα έκλυτης διασκέδασης, ενώ ο σύζυγος, σωριασμένος στην πολυθρόνα, μόλις έχει επιστρέψει από ένα πορνείο. Ο Χόγκαρθ ζωγράφιζε πάμπολλες τέτοιες σκηνές με ψυχολογικές και κοινωνικές καταστάσεις της εποχής του.



X - XI. Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ, σκηνή IV (1743 - 45 — 70,48 × 90,8 εκ.). *Λονδίνο, Έθνικη Πινακοθήκη.* — Με την ευκαιρία μίας δεξίωσης, ή κόμησης και ο έραστής της, ο δικηγόρος Σίλβερτονγκ, κανονίζουν κρυφά ένα ραντεβού. Η ατμόσφαιρα της μοιχείας τονίζεται και από το μικρό άγαλμα με τὰ κέρατα, στα χέρια του μαύρου υπηρέτη δεξιά, που παριστάνει το μυθικό Άκταίωνα.



XII. Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΔΑΣ, σκηνή V (1743 - 45 — 70,48 × 90,8 εκ.). *Λονδίνο, Έθνικη Πινακοθήκη.* — Το ενδιαφέρον του Χόγκαρθ για το θέατρο ενίσχυε τη φυσική του κλίση προς τη δραματικότητα που εκφράζει στους πίνακές του με τις στάσεις και τις εκφράσεις των προσώπων. Η σκηνή εδώ παριστάνει τον επίλογο της ερωτικής ιστορίας ανάμεσα στην κόμησης και το δικηγόρο Σίλβερτονγκ.



XIII. Ο ΓΚΑΡΡΙΚ ΣΤΟ ΡΟΛΟ ΤΟΥ ΡΙΧΑΡΔΟΥ ΤΟΥ Γ' (1745 — 190,5 × 250,20 εκ.). *Λίβερπουλ, Πινακοθήκη Τέχνης Ουώκερ.* — Η πρώτη εμφάνιση του Γκάρρικ στο ρόλο του Ριχάρδου του Γ', το 1741, στάθηκε πολύ σημαντική για τον Χόγκαρθ: του έδωσε την ευκαιρία να συνδυάσει το ενδιαφέρον του για το θέατρο με τη μελέτη του χαρακτήρα ενός φίλου του και έξοχου ηθοποιού.



XIV. Ο ΓΑΜΗΛΙΟΣ ΧΟΡΟΣ (γύρω στα 1750). *Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέχνης του Νότον.* — Ο πίνακας αυτός, που ίσως είναι τμήμα μίας άσυμπλήρωτης σειράς με θέμα τον εντυπωσιασμό, αποκαλύπτει την ασυνήθιστη διαδικασία που ακολουθούσε ο Χόγκαρθ στη ζωγραφική του: δεν καθόριζε τα περιγράμματα με το πινέλο, παρά τοποθετούσε κατευθείαν τις μορφές με άχνα χρώματα.



XV. ΚΟΡΙΤΣΙ ΠΟΥ ΠΟΥΛΑΕΙ ΓΑΡΙΔΕΣ (μετά το 1750 — 53,50 × 52,70 εκ.). *Λονδίνο, Έθνικη Πινακοθήκη.* — Ο πίνακας αυτός είναι κάτι ανάμεσα σε σπουδή και άσυμπλήρωτο έργο ζωγραφικής. Ίσως ο Χόγκαρθ θέλησε να αποτυπώσει την άμεσότητα και τη ζωντάνια μίας στιγμιαίας εντύπωσης εκ του φυσικού και γι' αυτό ακριβώς το λόγο δεν τον τελείωσε σκόπιμα.



XVI. ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΞΙ ΥΠΗΡΕΤΩΝ ΤΟΥ ΧΟΓΚΑΡΘ (μετά το 1750 — 62,20 × 74,95 εκ.). *Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέχ.* — Ο πίνακας αυτός έμεινε ατελείωτος. Είναι ένα από τα τελευταία έργα του Χόγκαρθ και αποτελεί μία συγκινητική έκδηλωση της συμπάθειας που έτρεφε ο ζωγράφος για τους ανθρώπους που τον υπηρέτουσαν, που τους θεωρούσε «μέλη της οικογένειάς του».



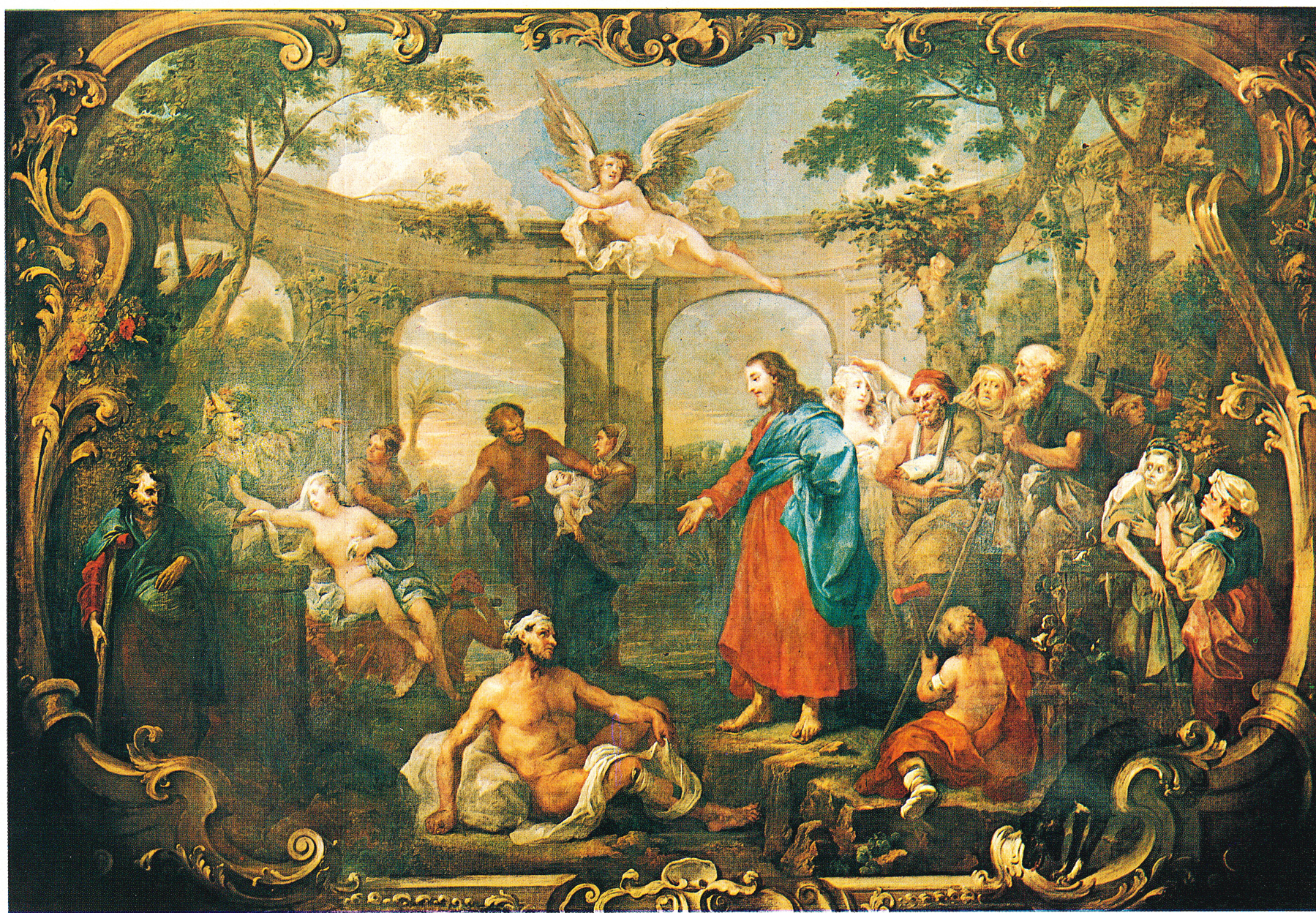
XVII. ΑΥΤΟΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ (1745 — 90,17 × 69,85 εκ.). *Λονδίνο, Πινακοθήκη Τέχ.* — Ο Χόγκαρθ, εκτός από ζωγράφος, ήταν και εξαιρετος χαράκτης. Είχε μεταφέρει ο ίδιος σε χαρακτηριστικά τὰ πιο πολλά ζωγραφικά του έργα και είχε συγκεντρώσει τα σημαντικότερα σε έναν τόμο. Για το εξώφυλλο του τόμου διάλεξε αυτή τη θαυμάσια αυτοπροσωπογραφία με το σκύλο του.



































Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἑγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλούζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκὸγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἄυκ 21. Βὰν ντέρ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζελίκο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἰερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α'
39. Τισιανὸς β' 40. Βερνέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ
43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο 45. Μιχαήλ Ἀγγελος 46. Γκόγια
47. Βελάσκεθ 48. Ροῦμπενς 49. Ρέμπραντ 50. Φράνς Χάλς
51. Νταβίντ 52. Μουρίλλο 53. Πουσέν 54. Βαττώ
55. Φραγκονάρ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Ματῖς

Πικάσσο

Μοντλιάνι

Ντέ Κίρικο

Γύζης

Λύτρας

Βολανάκης

Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἑγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμος, τὴν ἑκδοσὴ

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχὴ του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἑγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμος.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!